



# Tre Incipit Pavesiani. Leucò va in America. Pavese nel centenario della nascita

## Citation

Pertile, Lino. 2010. "Tre incipit pavesiani", in Leucò va in America. Pavese nel centenario della nascita, ed. M. Mignone: 100-119. Salerno: Edisud.

## Permanent link

<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:34903177>

## Terms of Use

This article was downloaded from Harvard University's DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Open Access Policy Articles, as set forth at <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:dash.current.terms-of-use#OAP>

## Share Your Story

The Harvard community has made this article openly available.  
Please share how this access benefits you. [Submit a story](#).

[Accessibility](#)

lino pertile

**Tre incipit pavesiani**  
*(Paesi tuoi, La casa in collina, La luna e i falò)*

*Paesi tuoi*

Gli inizi dei romanzi di Pavese sono tutti straordinari. Si potrebbero definire inizi *in medias res*, se questa frase non facesse pensare a strategie narrative piuttosto tradizionali, mentre negli inizi di Pavese di tradizionale c'è poco o nulla. Al lettore del tardo Novecento o degli inizi del ventunesimo secolo, assuefatto alle tecniche narrative del cinema, questi inizi forse non fanno più l'effetto sconcertante che dovettero avere negli anni Quaranta e Cinquanta. Ma ancora adesso non si può non rimanere sbalorditi di fronte all'attacco di *Paesi tuoi*: "Cominciò a lavorarmi sulla porta."<sup>1</sup> Chi "cominciò"? a lavorare chi? e in che senso 'lavorare'? e su quale "porta"? Dove siamo e quando? Qui tutto è assolutamente ellittico. Mancano soggetto e oggetto, e il predicato è ambiguo. Manca soprattutto un minimo di antefatto, mentre il presente è veramente ridotto all'osso. La tecnica è assolutamente cinematografica. "Cominciò a lavorarmi sulla porta": in letteratura la frase è un relitto che galleggia in superficie dopo il naufragio di una lunga storia, o, se vogliamo, il risultato della feroce scarnificazione di un possibile racconto *à la* Moravia.

Si prenda, per esempio, l'incipit di *Agostino*, un romanzo pubblicato anch'esso nel 1941:

Nei primi giorni d'estate, Agostino e sua madre uscivano tutte le mattine sul mare in patino.<sup>2</sup>

Ah, questo sì che è un incipit tranquillo, l'inizio di una storia scritta come Dio comanda! Fin dalla prima riga abbiamo la stagione (estiva), la località (marina), il nome del protagonista (Agostino), e una delle sue occupazioni preferite (uscire sul mare in patino). Il lettore può sprofondare comodo nella poltrona e aspettare che la storia, per così dire, avvenga... Ma andiamo avanti:

Le prime volte la madre aveva fatto venire anche un marinaio, ma Agostino aveva mostrato per così chiari segni che la presenza dell'uomo l'annojava, che da allora i remi furono affidati a lui. Egli remava con un piacere profondo su quel mare

calmo e diafano del primo mattino e la madre seduta di fronte a lui, gli discorreva pianamente, lieta e serena come il mare e il cielo, proprio come se lui fosse stato un uomo e non un ragazzo di tredici anni. La madre di Agostino era una grande e bella donna ancora nel fiore degli anni; e Agostino provava un sentimento di fierezza ogni volta che si imbarcava con lei per una di quelle gite mattutine.

Rispetto a quello pavesiano, questo è veramente un altro ritmo sintattico e un altro mondo. In questo testo il lettore entra e procede incuriosito, ma immune da ansie, se non piacevoli, per non dire stimolanti. Poche righe dentro al racconto e già sa un sacco di cose, che comprendono il colore del cielo e la qualità del mare, lo stile del discorso della madre e il suo florido aspetto di matrona “grande e bella.” Ma sospetta anche la gelosia repressa del tredicenne Agostino per la madre, e l’implicita compiacenza con cui la madre vive l’ambigua devozione del figlio. Il lettore intuisce anche quel nonsoché di incestuosamente morboso che unisce i due personaggi e li trasporta soli sul mare a esclusione di tutti gli altri. Il ragazzo rema con un piacere profondo su quel mare e, guarda caso, la madre si lascia ‘remare’ da lui, lieta e serena proprio come quel mare. Insomma, questo testo guarda al lettore con occhio invitante e un po’ torbido, promettendo fin dall’inizio piaceri proibiti, o quasi.

Al contrario, dopo il primo brandello di frase, *Paesi tuoi* continua giustappponendo a essa una frase lunga e complessa, che però, anziché chiarire, complica la situazione e disorienta ulteriormente il lettore:

Io gli avevo detto che non era la prima volta che uscivo di là e che un uomo come lui doveva provare anche quello, ma ecco che si mette a ridere facendo il malizioso come fossimo uomo e donna in un prato, e si butta sotto il braccio il fagotto e mi dice: “Bisognerebbe non avere mio padre.”

Il trapassato prossimo (“gli avevo detto”) scavalca all’indietro il presente del narrato aprendo un primo spiraglio sull’antefatto. Ma anche qui il taciuto dilaga. Ora sappiamo che l’interlocutore del narratore è un uomo, ma: “avevo detto” a chi, dov’è “là” e cos’è “quello” che un uomo come lui – cioè come chi? – doveva provare? Lungi dal rispondere, il testo, passando per l’avversativa “ma” e il deittico “ecco”, salta di punto in bianco al presente storico infilando con il polisindeto tre proposizioni coordinate ma di lunghezza e complessità declinante. La prima recita: “si mette a ridere facendo il malizioso come fossimo uomo e donna in un prato”: dunque l’interlocutore recita, assume tratti femmininei, sorride ammiccante invitando e respingendo allo stesso tempo (nella comparativa ipotetica affiora l’idea di una lotta erotica in un prato); la seconda: “e si butta sotto il braccio il

fagotto”: ora ci dice che si porta dietro un fagotto, ma di che fagotto parla?; la terza: “e mi dice” annuncia la prima frase diretta del racconto: “Bisognerebbe non avere mio padre”. Ma che c’entra? Chi è questo padre e perché bisognerebbe non averlo? Peggio che andar di notte.

Tanto è ricco e polposo l’incipit di Moravia, quanto questo pavesiano è povero, magro e scorbutico. Come il suo autore, del resto. Ma andiamo avanti e leggiamo fino alla fine del primo paragrafo senza più interromperci:

Che gli scappasse da ridere me l’aspettavo, perché un goffo come quello non esce di là dentro senza fare matterie, ma era un ridere con malizia, di quelli che si fanno per aprire un discorso. “Stasera mangerai la gallina con tuo padre” gli dico guardando la strada. “La prima volta che si esce dal giudiziario, a casa ti fanno la festa di nozze.” Lui mi veniva dietro e mi stava attaccato come se il carrettino dei gelati che passava a tutta corsa minacciasse noi due pedoni. Non aveva mai traversato un corso, si vede, o mi stava già lavorando. Mi ricordo che né io né lui ci voltammo a guardare le Carceri. Faceva effetto vedere le piante spesse del viale e faceva anche un gran caldo, tanto che sudavo tutto, per via della cravatta stretta. Faceva caldo come là dentro, e a un certo punto avevamo scantonato in mezzo al sole.

Qui qualcosa si illimpidisce. I due sono appena usciti dal carcere, stanno camminando in città, è estate e fa caldo. Ma questi sono dati che noi estrapoliamo per caso da una voce che narra come se si stesse rivolgendo ad ascoltatori già assuefatti all’ambiente in cui avviene la storia. La parlata del narratore è infatti ellittica e fattuale (notevole l’assenza di aggettivi), caratterizzata da anacoluti (per es., “La prima volta che si esce dal giudiziario, a casa ti fanno la festa di nozze”), paratassi e improvvisi salti nei tempi verbali. Nonostante questo tono popolaresco, il narratore vanta una cert’aria di superiorità socio-culturale rispetto al suo compagno. Grazie ai suoi plurimi soggiorni in carcere, in verità appena allusi, egli pretende di saper vivere e sapere come comportarsi. Per es., anziché il più comune “carcere” o “prigione”, usa il termine tecnico “il giudiziario”, e ostenta una certa dimestichezza con la topografia e la vita urbana in genere: il corso, le piante spesse del viale, il carrettino dei gelati. L’altro personaggio, per quanto non ancora messo a fuoco, risulta più ambiguo. È chiaramente un campagnolo, un “goffo”, che non ha mai traversato un corso cittadino e questa sera sarà tra i campi a mangiarsi la gallina con suo padre; allo stesso tempo, sotto questa apparente goffaggine, si cela una rozza astuzia che lo rende interessante a noi ma spiazzante al narratore: lo capiamo dal duplice riferimento alla manipolazione (“lavorarmi”, “mi stava già lavorando”) e alla malizia che il campagnolo mette in opera fin dall’inizio e di cui il

narratore scopre i segni *a posteriori*, mentre narra la vicenda. Il paragrafo si conclude con una serie di osservazioni ambientali concrete che insistono sul gran caldo della stagione: si noti che il narratore non esita a usare tre volte in tre righe il verbo “faceva”: “Faceva effetto”, “faceva anche un gran caldo”, “faceva caldo.” Non lo farebbe certo un narratore che fosse e volesse apparire colto.

Insomma, pur usando mezzi modestissimi che non danno per niente nell’occhio, Pavese riesce a stabilire una doppia tensione: da un lato il suo narratore, pur lasciando intravedere i segni premonitori del proprio inganno, si comporta come se fosse un ‘dritto’ in perfetto controllo della situazione; dall’altro il campagnolo fa volentieri la parte del povero tonto, ma cela dentro di sé la minaccia oscura di un’intelligenza elementare e perversa che presto la storia porterà a galla.

\*\*\*\*\*

### *La casa in collina*

I.

Già in altri tempi si diceva la collina come avremmo detto il mare o la boscaglia. Ci tornavo la sera, dalla città che si oscurava, e per me non era un luogo tra gli altri, ma un aspetto delle cose, un modo di vivere. Per esempio, non vedevo differenza tra quelle colline e queste antiche dove giocai bambino e adesso vivo: sempre un terreno accidentato e serpeggiante, coltivato e selvatico, sempre strade, cascine e burroni. Ci salivo la sera come se anch’io fuggissi il soprassalto notturno degli allarmi, e le strade formicolavano di gente, povera gente che sfollava a dormire magari nei prati, portandosi il materasso sulla bicicletta o sulle spalle, vociando e discutendo, indocile, credula e divertita.<sup>3</sup>

Anche questo è un inizio *in medias res*, ma molto diverso da quello di *Paesi tuoi*. L’informazione essenziale viene fornita dal narratore in una specie di inciso dall’aria dimessa e marginale, introdotto da “Per esempio”: “Per esempio, non vedevo differenza tra *quelle* colline e *queste* antiche dove giocai bambino e *adesso* vivo.” Il narratore prospetta così tre fasi temporali diverse: il tempo presente in cui vive “adesso”, cioè alla fine della storia che sta per raccontare; il tempo antico della sua fanciullezza, precedente la stessa storia, espresso col passato remoto (“giocai bambino”); e il passato recente, intermedio e continuo, in cui appunto si svolge la storia, segnalato dagli imperfetti (“Ci tornavo, non vedevo, Ci salivo”). Dal punto di vista spaziale i

luoghi narrati sono due: *queste* colline, dove la storia viene scritta, e *quelle* da cui prende avvio; ma *queste colline* di adesso sono le medesime di quelle *antiche* dell'infanzia del narratore. 'La collina' si rivela essere un luogo unico e mitico che si manifesta in tutte le colline; così c'è un tempo dell'essere, un *aion* o tempo mitico, al di fuori del tempo ordinario o *chronos*, da cui emergono o in cui sprofondano l'adesso, il prima e il dopo.

Il narratore non lo dice esplicitamente, ma quel che dice è sufficiente a farci capire che parla di esperienze di guerra, cioè dell'esodo da Torino imposto ogni sera dai bombardamenti. Il dato importante è però un altro: quando il narratore lasciava la città oscurata e saliva in collina, non lo faceva per mettersi in salvo come gli altri, e nemmeno per rientrare al suo alloggio in collina, ma piuttosto per ritrovare il non-tempo, l'*aion*, della collina e dell'infanzia. Di questa sua diversità il narratore era consapevole già fin da quando la praticava, anche se essa non gli impediva di guardare agli altri – la folla anonima formicolante verso la collina – con partecipe simpatia. Lo si capisce dalla lunga, lirica apposizione con cui si conclude il primo paragrafo: “povera gente che sfollava a dormire magari nei prati, portandosi il materasso sulla bicicletta o sulle spalle”, e così via. La separazione o frattura che il narratore stabilisce fra sé e gli altri è dunque sentita fin dall'inizio del romanzo come problematica e, direi, colpevole. Non sono gli altri che escludono il narratore, ma è il narratore che, quasi obbedendo a un richiamo più forte di sé, leopardianamente si esclude da loro. Di qui il tono lirico, nostalgico, struggente che caratterizza questo esordio. Si noti a proposito il ritmo ternario in cui tendono a disporsi sostantivi, aggettivi, verbi, o addirittura intere frasi:

*si diceva... Ci tornavo ... Ci salivo;  
la collina... il mare o la boscaglia;  
un luogo tra gli altri, un aspetto delle cose, un modo di vivere;  
sempre un terreno accidentato e serpeggiante, coltivato e selvatico, sempre  
strade, burroni e cascine;  
portandosi il materasso sulla bicicletta o sulle spalle, vociando e  
discutendo;  
indocile, credula e divertita*

II. Passiamo al secondo paragrafo. Due contrapposizioni vengono qui sviluppate: la contrapposizione tra il narratore e gli altri, e quella tra l'estate del racconto e altre estati precedenti.

La prima opposizione il narratore la mette in risalto facendo seguire a due predicati impersonali (“Si prendeva la salita, e ciascuno parlava”), un terzo predicato in prima persona con tanto di “Io” soggetto che lo introduce: “Io che vivevo... li vedevo”, ecc. Il protagonista vede gli altri senza partecipare alla loro vita; li vede muoversi come su uno schermo, come pesci in un acquario. Il passaggio dalla forma impersonale (“Si prendeva”), al pronome indefinito (“*ciascuno* parlava”), alla prima persona (“Io [...] li vedevo”) corrisponde anche al progressivo diradarsi del gruppo degli sfollati, che si dissolvono in un pronome personale atono (“li vedevo”) mentre il narratore rimane solo:

Si prendeva la salita, e ciascuno parlava della città condannata, della notte e dei terrori imminenti. Io che vivevo da tempo lassù, li vedevo a poco a poco svoltare e diradarsi, e veniva il momento che salivo ormai solo, tra le siepi e il muretto.

A questo punto prende avvio una metamorfosi inattesa. Il protagonista descrive il suo rapporto con la natura che lo circonda servendosi di metafore canine. Fra poco vedremo apparire un cane, chiamato Belbo, che accompagnerà il narratore nelle sue esplorazioni notturne; ma intanto è lui che, liberatosi dei suoi simili, cammina come un cane, “*tendendo l’orecchio, levando gli occhi agli alberi famigliari, fiutando le cose e la terra.*”<sup>4</sup> Già sappiamo che il narratore sale sulla collina non solo per fuggire ai bombardamenti, ma anche perché sulla collina da tempo ci abita. Queste sono tuttavia ragioni contingenti. Alla ragione vera e profonda veniamo introdotti dalla sua metaforica auto-animalizzazione: il narratore sente di appartenere alla collina così come un cane appartiene alla terra, in maniera istintiva, infantile, prelogica.<sup>5</sup> Dall’inizio egli si associa all’*aion* della terra, della natura, della collina, non al *chronos* e alla storia della comunità civile.

Non avevo tristezze, sapevo che nella notte la città poteva andare tutta in fiamme e la gente morire. I burroni, le ville e i sentieri si sarebbero svegliati al mattino calmi e uguali.

L’umanizzazione delle cose (“I burroni, le ville e i sentieri” che si svegliano) completa il processo di rovesciamento metaforico iniziato poco fa con l’animalizzazione del protagonista: la vita che conta per lui non è nella città, nella storia, tra la gente, ma sulla collina, tra gli animali e le cose della terra.

La seconda opposizione, quella tra l’estate presente e quelle passate, risulta da un flashback nel racconto, che è come dire un flashback nel flashback. Il narratore ricorda che, nel corso di quelle sere del tempo della

guerra, ricordava “altre sere.” Queste ultime sono quasi certamente le sere degli “altri tempi” della prima riga del racconto, sere in cui anche lui scendeva dalla collina in città, dove allora “viveva e abitava.” Si capisce che a quel tempo il narratore non aveva ancora scoperto l’antitesi tra città e collina che ora l’ossessiona, né s’era ancora separato dagli altri: “Si viveva – scrive – o così si credeva, con gli altri e per gli altri.” E poco più avanti (cap. II, p. 125):

il giovane che viveva quei giorni, il giovane temerario che sfuggiva alle cose credendo che dovessero ancora accadere, ch’era già uomo e si guardava sempre intorno se la vita giungesse davvero, questo giovane mi sbalordiva. Che cosa c’era di comune tra me e lui? Che cosa avevo fatto per lui? Quelle sere banali e focose, quei rischi casuali, quelle speranze familiari come un letto o una finestra; tutto pareva il ricordo di un paese lontano, di una vita agitata, che ci si chiede ripensandoci come abbiamo potuto gustarla e tradirla così.

Che cosa abbia provocato questa lacerazione profonda tra l’io di una volta che ‘gustava’ quella vita e quello di adesso che l’ha ‘tradita’; che cosa abbia innestato il suo processo di autoesclusione, noi non lo sapremo mai; il narratore non ce lo dice. Da questi primi paragrafi veniamo a sapere che una volta in città “viveva e abitava” (la distinzione è tutt’altro che casuale); poi, pur continuando a lavorare in città come insegnante di scuola, s’era trasferito in collina e lì aveva abitato per un po’ finché la guerra non l’aveva stanato; ora sta scrivendo questa storia da altre colline, le colline della sua infanzia, dov’è nato e dove si è rifugiato per sfuggire alla guerra.

III. È appunto alla guerra che il narratore dedica il terzo paragrafo del suo esordio. Lo fa per mettere in chiaro che, benché di guerra continui a parlare quasi senza interruzione, la guerra c’entra poco con le origini della sua storia. La guerra gli offre la possibilità di fare quel che da tempo voleva ma non aveva il coraggio di fare, cioè isolarsi nella sua solitudine, pensare a se stesso, tagliare ogni ponte con gli altri, infine ritornare a casa, ritornare ragazzo sulle colline della sua infanzia, da dove ora scrive. Ma attenzione: questa possibilità la vita gliela offre senza che lui faccia nulla per ottenerla, senza cioè mettere alla prova il suo coraggio o la sua forza di volontà. Si tratta dunque di un regalo immeritato, di cui lui si sente colpevole. È anche un regalo inutile, che non gli porta la pace e la serenità che cerca. Ecco perché proprio qui il narratore qualifica come “una lunga illusione” il periodo passato a nascondersi, a sfuggire alla storia, ad agire sotto la copertura della guerra. Egli si illudeva che il ritorno a casa avrebbe risolto



tutto; e invece, come vedrà e vedremo, non sarà così. Il rifiuto degli altri, favorito dalla contingenza della guerra, sarà alla fine un sogno da cui il narratore si dovrà per forza risvegliare:

si direbbe che la guerra io l'attendessi da tempo e ci contassi, una guerra così insolita e vasta, che, con poca fatica, si poteva *accucciarsi* e lasciarla infuriare, sul *cielo* delle città, rincasando in collina... Quella specie di sordo rancore in cui si era conchiusa la mia gioventù, trovò con la guerra una *tana* e un orizzonte.

Due parole, “accucciarsi” e “tana”, mi sembrano significative in questo passo, perché portano avanti quel processo di metaforica animalizzazione del protagonista a cui già accennavo poco fa. Ma c'è dell'altro. Questo paragrafo ne anticipa o prefigura un altro, citatissimo, alla conclusione del romanzo, in cui il narratore ripensa “alla lunga illusione da cui ha preso le mosse” il racconto della sua vita:

M'accorgo adesso che in tutto quest'anno, e anche prima, anche ai tempi delle magre follie [...], quand'eravamo ancora giovani e la guerra una nube lontana, mi accorgo che ho vissuto un solo lungo isolamento, una futile vacanza, come un ragazzo che giocando a *nascondersi* entra dentro un *cespuglio* e ci sta bene, guarda *il cielo* da sotto le foglie, e si dimentica di uscire mai più. (p. 258)

Qui, alla fine del romanzo, il “cespuglio” in cui va a “nascondersi” per gioco il ragazzo, e il “cielo” che guarda dal suo nascondiglio corrispondono rispettivamente alla “tana” in cui “si accuccia” l'adulto dell'inizio e il “cielo” su cui vede infuriare o immagina che infuri la guerra. Ma tana e cespuglio sarà allora anche la stessa casa in collina, quella dell'inizio come l'altra della fine del romanzo.<sup>6</sup> La casa in collina è in altre parole il luogo del tradimento a cui allude il titolo *Prima che il gallo canti*, sotto il quale nel 1948 Pavese raccoglie e pubblica *Il carcere* e, appunto, *La casa in collina*.

Nel *Taccuino segreto*,<sup>7</sup> cui già accennavo sopra, Pavese ci ha lasciato, una dietro l'altra, tre notazioni che chiariscono quel che il narratore della *Casa* ha forse in mente. Nella prima registra il suo disagio, o vergogna, nello stare a corregger bozze e rivedere manoscritti mentre i suoi coetanei muoiono combattendo. Nella seconda si rimprovera che al piovere delle bombe lui si prepari già a farne un racconto. La terza incomincia così: “Mai provammo come sia dolce la casa, quanto in queste fughe atterrite dalla città incursionata. E chi non può fuggire? E i soldati, e gli operai?” In questi tre pensieri, in cui probabilmente si cela il germe della *Casa in collina*, Pavese registra la posizione privilegiata e colpevole degli intellettuali che, come il protagonista della *Casa*, la guerra la eludono, non la fanno come i soldati e

gli operai.<sup>8</sup> Il problema è però che proprio allora, tra il '43 e il '44, molti intellettuali italiani, giovani e non, si andavano armando e in certi casi sacrificavano la vita per resistere al fascismo risorgente e al nazismo: è appunto il caso – per far nomi noti a Pavese – di Giaime Pintor, morto a 24 anni il primo dicembre del 1943, di Leone Ginzburg, morto il 5 febbraio 1944, e di Gaspare Pajetta, morto diciannovenne otto giorni dopo. La categoria, nella quale Pavese si rifugiava e diluiva il suo senso di colpa, era tutt'altro che compatta e non perdonava a nessuno di tirarsi indietro e imboscarsi. Le tre notazioni sono pertanto segno di un rimorso personale più che un'accusa rivolta agli intellettuali italiani. È un rimorso che detta e pervade l'intero romanzo. Il narratore Corrado agisce e si vede agire, cioè si sdoppia in un personaggio che non approva quello che fa, ma lo fa perché si sente destinato a farlo, o perché si sente troppo debole per far altro.

IV. Interessante nei due paragrafi successivi il confronto implicito tra il rapporto che il protagonista ha col cane e quello che ha con le sue padrone di casa. Col cane, che “accucciato” lo aspetta al solito posto, si comporta con grande tenerezza: lo incontra come un amico, ne calma l'entusiasmo, gli parla come fosse una persona. Il cane gli dà tutto senza chiedere nulla in cambio: è un amico perfetto per uno che non è capace o disposto a dar nulla di sé. Anche le sue padrone di casa, Elvira e la madre di lei, Egle, lo attendono con impazienza come il cane, ma “per farlo discorrere, per farsi pagare le cure che avevano di *lui* e la cena fredda e l'affabilità.” Le due donne, scrive il narratore, trovavano pretesti per “affrontarlo sulla porta, nel frutteto, intorno al tavolo, e cianciare stupirsi esclamare, tirarlo alla luce, sapere chi era, indovinarlo uno di loro.” Hanno l'energia e l'entusiasmo di Belbo, queste due donne, e basterebbe poco per accontentarle: due parole, un sorriso, un saluto. Invece no, il narratore non concede nulla, si tira indietro, scontroso, scorbutico, sarcastico, impietoso, crudele. E infelice: “A me piaceva cenar solo, nella stanza oscurata, solo e dimenticato, tendendo l'orecchio, ascoltando la notte, sentendo il tempo passare.” Vuole che gli preparino da mangiare, ma non gli chiedano nulla in cambio; vuole essere un bambino, o Belbo, il cane. Lo stesso atteggiamento caratterizza il suo rapporto con tutti i suoi simili, e in particolare con Cate, come il narratore chiarisce fin dal secondo capitolo – Cate, che definisce con una freddezza imperdonabile “occasione felicemente perduta.” In effetti, tanto è egoista che, anche ora, la sua prima reazione agli improvvisi allarmi aerei è di irritazione: “il mio primo sussulto – scrive – era di dispetto per la solitudine che se ne andava.”

Fin da questi paragrafi iniziali si assiste insomma a un rovesciamento di valori sconcertante. Il protagonista si sente più vicino agli animali e alla terra che agli esseri umani, ma di questo sentimento, anche se può a tratti dimostrarsi spavalamente, puerilmente fiero, non è tuttavia mai felice; anzi, se ne sente profondamente, tragicamente colpevole, e a tratti ne prova aperta vergogna. Ma la vergogna a sua volta, anziché modificarne positivamente il comportamento, lo esaspera fino a incattivirlo – almeno nel privato, perché in pubblico non avrebbe il coraggio di andare apertamente contro corrente o fare apertamente il ‘cattivo’. È questo un tema complesso e penosissimo che il narratore sviluppa poco più avanti con intenso afflato lirico, segnalato dall’insorgere del ritmo ternario e della paratassi, dove parla della “grossa collina, serpeggiante di schiene e di coste” e della terra che con la guerra “era tornata selvatica, sola”, come l’aveva conosciuta da ragazzo.

Dietro ai coltivi e alle strade, dietro alle case umane, sotto i piedi, l’antico indifferente cuore della terra covava nel buio, viveva in burroni, in radici, in cose occulte, in paure d’infanzia. Cominciavo a quei tempi a compiacermi in ricordi d’infanzia. Si direbbe che sotto ai rancori e alle incertezze, sotto alla voglia di star solo, mi scoprivo ragazzo per avere un compagno, un collega, un figliolo. Rivedevo questo paese dov’ero vissuto. Eravamo noi soli, il ragazzo e me stesso. Rivivevo le scoperte selvatiche d’allora. Soffrivo sì ma col piglio scontroso di chi non riconosce né ama il prossimo. E scorrevo scorrevo, mi tenevo compagnia. Eravamo noi due soli.

Lo stesso tema ricorre non per caso alla fine del romanzo alla stessa pagina che ho citato poco fa.

Se gli incontri e i casi di quest’anno mi ossessionano, mi avviene a volte di chiedermi: “Che c’è di comune tra me e quest’uomo che è sfuggito alle bombe, sfuggito ai tedeschi, sfuggito ai rimorsi e al dolore?” Non è che non provi una stretta se penso a chi è scomparso, se penso agli incubi che corrono le strade come cagne – mi dico perfino che non basta ancora, che per farla finita l’orrore dovrebbe addentarci, addentare noi sopravvissuti, anche più a sangue – ma accade che l’io, quell’io che mi vede rovistare con cautela i visi e le smanie di questi ultimi tempi, si sente un altro, si sente staccato, come se tutto ciò che ha fatto, detto e subito, gli fosse soltanto accaduto davanti – faccenda altrui, storia trascorsa. (p. 257)

Abbiamo qui indubbiamente un io partecipe, che sembra provare pietà per gli altri, ma è succube di un altro io, infelice, narcisista, simultaneamente vittima e responsabile della sua solitudine, esclusione, viltà, meschinità, e risoluto a farla pagare agli altri. La ferita della pietà straripa nell’inciso in cui il narratore accarezza la prospettiva sado-masochistica di mali pubblici

ancor più orrendi e sanguinari, un terrore comune da cui nessuno più si salvi... – “mi dico perfino che non basta ancora, che per farla finita l’orrore dovrebbe addentarci, addentare noi sopravvissuti, anche più a sangue.” È il nodo psicologico da cui nascono certe note esasperate del *Taccuino*. Cose agghiaccianti come queste, dove l’insofferenza per partigiani e oppositori del fascismo e del nazismo tocca vertici che lasciano sgomenti, ma non contraddicono, a guardar bene, il carattere ambiguo e contorto di Corrado:

Una cosa fa rabbia. Gli *antif[ascisti]* sanno tutto, superano tutto, ma quando discutono litigano soltanto.

...E mostra ben che alla *virtù latina*  
o nulla manca o sol la disciplina...<sup>9</sup>

Il f[ascismo] è questa disciplina. Gli italiani mugugnano, ma insomma gli fa bene.

Tutte queste storie di atrocità naz[iste] che spaventano i borghesi, che cosa sono di diverso dalle storie sulla rivoluzione franc[ese], che pure ebbe la ragione dalla sua? Se anche fossero vere, la storia non va coi guanti. Forse il vero difetto di noi italiani è che non sappiamo essere atroci.

La pace! La pace! [...] questo spettacolo di ometti che sotto le bombe si affannano per fare la pace, è comico.

Il f[ascismo] non solo ha dato l’unità all’Italia, ma ora tende a dargliela repubblicana – contro l’opinione che in It[alia] la repubbl[ica] siano le repubbl[iche]. Naturale che incontri resistenza e sembri lacerarne la coscienza. Ma è il male della crescita.

Ora che nelle tragedie hai visto più a fondo, diresti ancora che non capisci la politica? Semplicemente ora hai scoperto dentro – sotto la spinta del disgusto – il *vero* interesse che non è più le tue sciocche futili chiacchiere ma il destino di un popolo di cui fai parte. *Boden und Blut* – si dice così? Questa gente ha saputo trovare la vera espressione. Perché nel ’40 ti sei messo a studiare il tedesco? Quella voglia che ti pareva soltanto commerciale, era l’impulso del subcosciente a entrare in una nuova realtà. Un destino. *Amor fati*.

Gli intellettuali hanno contato troppo nella vita italiana. Essi sono vili, litigiosi, vanitosi. Bisogna tornare allo Stato, alle personalità politiche, superiori a quelle della cultura. Dicono che sarebbe barbarie, ma non è vero. Sarebbe ordine.

v. Ma andiamo avanti. Tutto il primo capitolo consiste in un continuo alternarsi di livelli temporali dal passato del narratore al presente del narrato, al presente della narrazione. Ma dopo varie effimere insorgenze che danno gradualmente il contesto prossimo e remoto della storia (“Di nuovo

stasera...”, “ Ma quella sera...”, “Di nuovo quella sera...”), il presente di questa si fa largo e rimane incontrastato.

Di nuovo quella sera saliva dalla costa un brusio di voci, frammisto di canti. Veniva dall’altro versante, dove non ero mai disceso, e pareva un richiamo d’altri tempi, una voce di gioventù.

L’ultima parte del capitolo è dedicata alla graduale messa a fuoco di questo brusio di voci che viene dall’altro versante della collina e da “altri tempi”, un’altra epoca della vita del protagonista che ne è stranamente affascinato. Belbo abbaia contro le voci, ma il protagonista lo stringe per il collare, lo fa tacere, ascolta meglio. Si alza il suono di grida e risate, una voce di donna, “una voce isolata di uomo, bellissima.” Ma ancora non basta. Le voci vive del presente e i ricordi del passato, per quanto seducenti, non sono sufficienti a convincere il narratore ad avviarsi verso di loro. Alla fine, quando si risolve a farlo, lo fa obbedendo all’impulso perverso di far male alle sue padrone di casa: “Sei scemo. Le due vecchie ti aspettano. Lascia che aspettino.” L’aveva già detto che voleva rimandare il rientro a casa per non soddisfare l’attesa delle sue padrone; ora ha trovato il pretesto che gli permette di eseguire il suo piano. Si potrebbe dire che, mentre cerca di evitare un impegno personale minore, il narratore si caccia senza saperlo in uno molto maggiore, ma non sarebbe vero. Questo personaggio eviterà Cate e persino suo figlio Dino, così come ora evita la vecchia ed Elvira.

Il tono dimesso ed elegiaco non deve ingannare. Questo personaggio è un vile. Il suo fare brusco e scontroso serve da copertura a debolezza, egoismo, paura, viltà.<sup>10</sup> Tutti vizi profondamente sofferti ma non per questo meno ignobili ai nostri come ai suoi occhi. Per dire, se tanto è il disgusto che sente per le due vecchie, perché non glielo dice in faccia e se ne va a starsene da solo? Perché continua ad approfittare della loro generosità e debolezza, dei pasti che gli cucinano, della camera che gli rassettano, dei panni che gli lavano? Con il bel risultato poi che più gli stanno dietro e più lui se ne sente puerilmente irritato e stufo. Non per niente delle due preferisce la più vecchia, che è quella che alla sua coscienza pone meno richieste, cioè quella nei cui riguardi si sente meno in colpa. La verità è che questo personaggio non ha il coraggio né delle proprie idee né dei propri sentimenti. Il suo rapporto con le due donne, appena adombrato in questo primo capitolo, anticipa quello che sarà il suo rapporto con Cate, con Dino, con la guerra, con la storia. È un narcisista, che fin dalle prime battute del romanzo chiede allo stesso tempo la nostra riprovazione e la nostra pietà, perché da sola né l’una né l’altra gli basterebbe.

Della guerra ci aveva detto subito che per lui non era altro che un pretesto che gli permetteva di fare quel che veramente voleva; ora, verso la fine del capitolo ci fa capire che quella guerra, di fronte alla quale la città ammutolisce, lui sotto sotto l'aveva desiderata; che quel moto giornaliero tra città e collina, quell'angoscia continua in cui era impossibile far progetti e vivere oltre il presente, era proprio quello che desiderava per confondersi con gli altri e non sentirsi più in colpa. Voleva il male comune per non sentire più il suo male privato, ma anche per punire gli altri della sua esclusione e del suo fallimento.

Adesso mi pareva di aver sempre saputo che si sarebbe giunti a quella specie di risacca tra collina e città, a quell'angoscia perpetua che limitava ogni progetto all'indomani, al risveglio, e quasi quasi l'avrei detto, se qualcuno avesse potuto ascoltarmi. Ma soltanto un cuore amico avrebbe potuto ascoltarmi.

Ma che cosa avrebbe potuto dire “a un cuore amico” questo personaggio che, poche righe sopra, si è dichiarato “contento di non avere nei suoi giorni un vero affetto né un impaccio, di essere solo, non legato con nessuno”? Questo personaggio che di amici non ne voleva, a meno che non fossero cani? Forse che la guerra lui l'aveva desiderata perché gli permetteva di fare quel che altrimenti non avrebbe avuto il coraggio di fare? che con la guerra poteva vivere alla giornata senza farsene una colpa? che le angosce e la devastazione che la guerra portava nella vita della gente lui le guardava con indifferenza se non con una punta di sado-masochistico compiacimento?

È curioso, e probabilmente Pavese non ci avrà nemmeno pensato, ma questo primo capitolo, ambientato sul versante di un colle, con un protagonista che sta andando in alto verso casa ma poi dietro alla sua guida prende una strada diversa verso il basso; questo capitolo che si conclude quando il protagonista incomincia il suo viaggio incamminandosi finalmente per il sentiero, mi fa pensare al prologo all'*Inferno* di Dante, i cui primi due canti si concludono l'uno con il verso “Allor si mosse, e io li tenni dietro”, e l'altro “e poi che mosso fue, / intrai per lo cammino alto e silvestro.” Come nell'*Inferno*, così nella *Casa in collina* la storia, raccontata in prima persona, incomincia quando il protagonista rompe gli indugi e si avvia. Anche la *Casa* è un viaggio dall'esilio della città verso la casa in collina attraverso pericoli e incidenti, pause e riprese, esitazioni e paure; ma nel racconto pavesiano questa casa, dove il protagonista è nato e ha vissuto la sua infanzia, si rivela alla fine un guscio sprovvisto proprio di quel che lui cerca. Essa non rappresenta la fine del suo desiderio, ma il luogo della estrema frustrazione

di esso, il luogo in cui la promessa, attesa, illusione di pace, totale disimpegno e solitudine si scontra con la realtà brutale del conflitto, e il protagonista si trova solo con l'unica voce che non lo vuol lasciar solo e in pace con gli altri e con se stesso: la voce della sua coscienza.

\*\*\*\*\*

### *La luna e i falò*

I. La meditazione con cui si apre *La luna e i falò* ha qualcosa di straziante. Il tema è la ricerca di identità e radici da parte di un narratore che, come nella *Casa*, narra in prima persona. Una ricerca data per vana fin dall'inizio, ma che costituisce un nucleo di desiderio attorno al quale la voce narrante lavora incessantemente, come lama che scava nella ferita. Una ricerca dunque negativa, che non ha speranza di trovare qualcosa, ma che proprio per questo presenta un risvolto 'metafisico' che in ultima analisi ci riguarda tutti.

Il primo paragrafo illustra bene questo slittamento per cui fin dall'inizio la ricerca sembra perdere ogni suo obiettivo esterno e divenire fine a se stessa. "C'è una ragione perché sono tornato in questo paese."<sup>11</sup> Una ragione ci dev'essere visto che il narratore distingue "*questo paese*" dagli altri paesi circconvicini a cui avrebbe potuto tornare ma non è tornato: "C'è una ragione perché sono tornato in *questo paese*, qui e *non* invece a Canelli, a Barbaresco o in Alba." La ragione per cui si ritorna al proprio paese e non ad altri è che nel proprio paese ci si è nati e si sono vissuti gli anni formativi della propria vita. Ci si aspetta dunque che il narratore prosegua dichiarando di essere nato in quel paese. Invece no. La seconda frase si muove nella direzione opposta, quella meno prevista. "Qui *non* ci sono nato, è quasi certo; dove son nato *non* lo so." Il deittico "Qui" riprende e sottolinea i deittici della prima frase – "in *questo paese*, *qui*" – e a questa ripetizione accompagna subito l'iterazione della negazione *non* che la voce narrante sistema ora chiasticamente dopo il verbo: "Qui *non* ci sono nato, è quasi certo; dove son nato *non* lo so."

Di nuovo ci si aspetterebbe che il narratore ci dicesse *perché* mai è tornato in *questo paese*, benché esso non sia il suo luogo natale. E invece indugia amplificando sulla pagina l'eco della sua non-appartenenza, al punto che questa sua, per così dire, esclusione genetica diventa il tema del resto del

paragrafo: “*non c’è da queste parti una casa né un pezzo di terra né delle ossa ch’io possa dire ‘Ecco cos’ero prima di nascere.’ Non so se vengo dalla collina o dalla valle, dai boschi o da una casa di balconi.*”

*Canelli, Barbaresco, Alba; non, né, né; in questo paese, qui, da queste parti; una casa, un pezzo di terra, delle ossa.* Uno, due, tre. Martellio di parole e frasi diverse, tutte modulate in registro negativo, tutte elencate in un incessante ritmo ternario. Ma mentre le parole negano e demoliscono, il loro ritmo afferma il desiderio impossibile, la nostalgia di un paese che non esiste o è inconoscibile. Scrittura dunque del desiderio; scrittura dell’esclusione che narra il desiderio irrealizzabile di appartenere. Ma scrittura dettata anche da una certezza, la certezza di un destino: il “bastardo” non apparterrà mai, non sarà mai riammesso al paradiso terrestre. Il suo è un peccato irredimibile. Per questo ritorna: per contemplare *quel* destino, per portarlo a compimento.

Le fantasie sulla propria nascita emergono dalla mente del narratore con i connotati di storie vere, vissute in luoghi noti, in scenari precisi e favolosi allo stesso tempo:

La ragazza che mi ha lasciato sugli scalini del duomo di Alba, magari non veniva neanche dalla campagna, magari era la figlia dei padroni di un palazzo, oppure mi ci hanno portato in un cavagno da vendemmia due povere donne da Monticello, da Neive o perché no da Cravanzana.

Campagna, palazzo, cavagno; Monticello, Neive, Cravanzana. Nessuno saprà mai dire da dove viene, se la sua origine sia ricca o meschina, se la sua carne sia stata fatta in un palazzo o in una catapecchia. Questa incertezza, dapprima, non risulta dolorosa: “Ho girato abbastanza il mondo da sapere che tutte le carni sono buone e si equivalgono”, il che sembra volere dire, in chiave ottimistica, costruttiva – diciamo pure ‘americana’ – che non conta tanto dove si è nati (tutte le carni sono uguali) quanto quel che si diventa, quel che si fa della carne che ci è data. Invece il narratore prosegue concludendo il paragrafo con una dichiarazione che sconcerta il lettore: “ma è per questo [cioè perché tutte le carni sono uguali] che uno si stanca e cerca di mettere radici, di farsi terra e paese, perché la sua carne valga e duri qualcosa di più che un comune giro di stagione.”

È per questo, dunque, che il narratore è tornato? Sorgono qui una serie di domande. Se tutte le carni sono buone e si equivalgono, perché uno si dovrebbe stancare? e stancare di che? forse di viaggiare, di star lontano? Ma lontano da che se, appunto, tutte le carni sono buone e uguali? Insomma, se tutto il mondo è paese, perché non fermarsi nel paese in cui ci si trova, in



America, per esempio? Ma attenzione: delle carni uguali, dice il narratore, uno si stanca e per questo uno “cerca di mettere radici, di farsi terra e un paese, perché la sua carne *valga e duri* qualcosa.” Dunque, c’è carne e carne; c’è la carne anonima, sola e uguale dovunque; e c’è la carne radicata in una certa terra e in una certa comunità umana – il paese, dove tutti ti conoscono e tu conosci tutti – e questa carne sembra valere e *durare* di più. Questo narratore ha dunque paura di morire? Morire in America, anonimo e solo, lontano da tutti, bastardo tra bastardi? È per questo che è tornato “in questo paese” – per morirci?

II-III Già col secondo paragrafo il narratore lascia cadere in apparenza il tema della sua nascita per volgersi a quello della sua crescita: “Se sono cresciuto in questo paese...” La sua crescita la deve alla Virgilia e a Padrino, la coppia di contadini che l’hanno adottato grazie alla mesata che l’ospedale passava loro per l’adozione.<sup>12</sup> Padrino non aveva altro che “il casotto di Gaminella [...], la capra e quella riva dei noccioli.” Nelle due stanze del casotto abitavano i due contadini con le loro due figlie e lui, il narratore, il bastardo, poi detto Anguilla. Il quale solo più tardi, quando era ormai ragazzo, aveva capito che essere bastardi significa “non essere nato in Gaminella, non essere sbucato da sotto i noccioli o dall’orecchio della capra.” Fin qui durano gli anni della fanciullezza o, leopardianamente, della beata incoscienza; anni in cui Anguilla si ritiene uguale agli altri, uguale alle sorellastre, e quando a scuola lo chiamano ‘bastardo’ immagina che vogliano dire vigliacco o vagabondo. Ma arriva il vero e l’autocoscienza a chiudere questo periodo idillico e beato della sua vita. È notevole che la scoperta della propria identità (o non-identità) di bastardo venga espressa in termini che radicalmente lo escludono da tutti e tre i ‘beni’ tra i quali ha vissuto la propria infanzia: Gaminella, i noccioli, la capra; “non essere figlio di Padrino e della Virgilia voleva dire non essere nato in Gaminella, non essere sbucato da sotto i noccioli o dall’orecchio della nostra capra come le ragazze.” Significa non essere nessuno.

IV-V Siamo pronti per il ritorno di Anguilla in Gaminella, che avviene all’epoca del suo primo rientro in paese e, forse per pudore o vergogna, di nascosto. La cosa interessante è che la visita ha uno scopo ancor più preciso: “rivedere i noccioli.” Ora succede che il casotto c’è con il fico storto e la finestretta vuota, ma “intorno gli alberi e la terra erano cambiati; la macchia dei noccioli sparita, ridotta in una stoppia di meliga.” Non c’è nemmeno la capra; al suo posto si sente muggire nella stalla un bue, ma la cosa non ha un grande effetto: quel cambiamento Anguilla se l’aspettava. Quel che non

s'aspettava era di non trovare più i noccioli. "Voleva dire ch'era tutto finito", commenta amaramente. Quel vuoto lo deprime; stranamente, gli fa capire "che cosa vuol dire *non* essere nato in un posto, *non* averlo nel sangue, *non* starci già mezzo sepolto insieme ai vecchi, tanto che un cambiamento di colture *non* importi." Si noti la serie di negazioni – non certo la prima in questo primo capitolo che inizia all'insegna della negazione – ma soprattutto si noti quel "mezzo sepolto" che viene a rinforzare un sospetto emerso al paragrafo precedente. Esso implica, mi pare, che si può vivere in pace con se stessi solo in un luogo dove si può voler morire, o meglio solo in un luogo dove si può accettare la morte.

Dunque la ragione per cui è tornato in quel paese il narratore non ce la dice, ma ci lascia capire che c'è tornato perché quello è il *suo* paese, anche se non ci è nato. È il suo paese perché lì c'è Gaminella e c'è, o dovrebbe esserci ancora, la macchia di noccioli. Ma i noccioli, come i volti di tante persone ormai morte, non ci sono più. Con i noccioli sparisce per Anguilla un punto fermo a cui è ancorata la sua povera identità. Quel vuoto lo turba e perciò gli volta le spalle e osserva la collina del Salto che digrada verso Canelli, "nel senso della ferrata", come dire nel senso del futuro e del mondo. Questa opposizione spazio-temporale tra il paese e il mondo, e tra l'adolescente e l'adulto, è il tema del paragrafo successivo.

## VI.

Così questo paese, dove non sono nato, ho creduto per molto tempo che fosse tutto il mondo. Adesso che il mondo l'ho visto davvero e so che è fatto di tanti piccoli paesi, non so se da ragazzo mi sbagliavo poi di molto. Uno gira per mare e per terra, come i giovanotti dei miei tempi andavano sulle feste dei paesi intorno, e ballavano, bevevano, si picchiavano, portavano a casa la bandiera e i pugni rotti.

Questo discorso che qui ritorna è più di quell'adagio popolare "Tutto il mondo è paese". Quei giovanotti che vanno sulle feste dei paesi sono un mito solare agli occhi del ragazzino che fa il servitore alla Mora: una promessa di plenitudine divina che la vita poi non rende. Superfluo citare di nuovo l'anima per tanti versi, anche se non per cultura, gemella di Anguilla: "Ahi ahi, ma conosciuto il mondo / Non cresce, anzi si scema, e assai più vasto / L'etra sonante e l'alma terra e il mare / Al fanciullin, che non al saggio, appare." Certo, tutto il mondo è fatto di tanti piccoli paesi uguali, riflette Anguilla, ma questo non significa che si può fare a meno del *proprio* paese.

Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via. Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nella piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti.

Questa è la ragione perché l'assenza dei noccioli lo turba tanto. È come la morte di tanta gente, quelli del casotto e della Mora. Come si vedrà più avanti (cap. XIV), Anguilla è tornato ma non c'è quasi più niente e nessuno ad aspettarlo, né gente, né piante, né terra. Vivendo lontano s'era illuso che il paese rimanesse immobile, che un giorno sarebbe potuto rientrare e ritrovare gente, piante, terra esattamente come li aveva lasciati, come un bambino che, innamorato di un adulto, s'illude che lo potrà sposare quando anche lui sarà grande. Ora, rientrato, si accorge che il paese è e non è più quel che era; il paese gli "sfugge di mano", non si lascia possedere e perciò "non è facile starci tranquilli."

VII. Non è facile capire che cosa voglia comunicare l'ultimo paragrafo, cioè che cosa non capaciti, non convinca il narratore. Al paese tutti pensano che sia tornato per comprar casa e trovar moglie. Questo riconoscimento pubblico del suo successo, per uno che è partito miserabile e bastardo, gli fa piacere, ma non lo soddisfa interamente. Gli piace anche viaggiare ora che conosce il mondo, come sognava di viaggiare fin da quand'era ragazzo. Per questo esita a fare quel che il paese si aspetta da lui. Il personaggio sembra diviso tra la voglia di rimanere e identificarsi con quella terra, e la voglia di andare, di "avere un piede sulle passerelle." Il dilemma non verrà risolto né in questo capitolo né nell'intero romanzo perché, ora che è adulto e ricco e capace di soddisfare e l'una e l'altra voglia, Anguilla ha capito che né il paese né il mondo sono in grado di appagare quel desiderio che si porta dentro da quando era ragazzo. Ha ragione Nuto: "per farcela a vivere in questa valle non bisogna mai uscirne." Il dramma è appunto questo: una volta usciti non si rientra più, se non per accettare il proprio destino e morire; l'evasione è, verghianamente, un peccato che, una volta commesso, non si cancella. Così è anche la scoperta di essere bastardi o di non appartenere: una volta fatta, non la si può più disfare e si resta bastardi per sempre.

In paese l'emigrante ritorna per ritrovare le proprie radici e farsi risarcire delle sofferenze passate. Ecco perché per il bastardo, come per l'ex-pezzente, comprarsi la terra, possederla, equivale a crearsi una propria legittimità. "Tu sei figlio di te stesso", gli dice Nuto americanamente. Ma è una paternità artificiale, che servirà forse alla morte, non certo alla vita. Anguilla è tornato ma quelli che dovevano legittimare le sue radici e la sua

identità non ci sono più. E anche se ci fossero ancora, la vita li ha degradati al punto che non potrebbero più premiare il cavaliere che ritorna vincitore dalla sua lunga erranza. Tanto valeva dunque non essere mai partiti. Più avanti, Anguilla si paragona al mezzadro Valino che nulla possiede e deve spartire con la padrona della sua terra quel poco che riesce a estrarre da essa lavorandola a sangue: “io per il mondo, lui per quelle colline, avevamo girato girato, senza mai poter dire: ‘Questi sono i miei beni. Su questa trave invecchierò. Morirò in questa stanza’.” (cap. v, p. 31). È una delle constatazioni più amare di tutto il romanzo. Dalla vita è veramente vinto non chi non ha un luogo dove vivere, ma chi non ha un luogo dove morire.

Morire è il grande tema di questo romanzo<sup>13</sup> in cui tutti i personaggi, tranne Nuto, muoiono. Padrino muore sull’aia di una cascina dov’era entrato a mendicare. Delle due sorellastre di Anguilla, la più giovane, Giulia, muore ammazzata da un fulmine in un campo, l’altra, Angiolina, mangiata da un cancro alle costole dopo aver fatto sette figli (cap. x). Valino s’impicca in una vigna dopo aver ammazzato a forza di cinghiate e calci la cognata Rosina e la vecchia madre, e appiccato il fuoco al casotto (cap. XXVII). Tutti questi sono contadini disperati, esasperati dalla fatica e dalla fame. Ma la morte non risparmia certo i benestanti. Muoiono la moglie del Cavaliere e suo figlio, quest’ultimo suicida “per un pasticcio di donne”, mentre il Cavaliere stesso è così malridotto che dorme “in un tinello coi contadini della sua ultima vigna” (cap. VIII). Quanto ai padroni della mitica Mora, il sor Matteo finisce paralizzato e inebetito con tanto di bocca storta, e delle sue tre meravigliose figliuole Irene dalle grandi ambizioni va a finire in una squallida camera a Nizza dove il marito che detesta la picchia, Silvia muore dissanguata in seguito a un aborto feroce, e la bionda e fina Santina, la più giovane e più leggiadra, muore da spia fascista, ammazzata e poi bruciata in un falò dai partigiani. Era per loro tre che Anguilla era tornato? Per dir loro: “Eccomi qui, sono tornato”? Perché gli occhi biondi e gli occhi neri di una volta lo riconoscessero dal terrazzo? Perché lo accogliessero, lui il servitore, come uno di loro? (cap. XIV)<sup>14</sup> Nelle ultime righe del romanzo balenano due visioni macabre: il cadavere del partigiano Baracca che pende impiccato, e il falò che consuma fino all’ultima molecola la carne di Santina, perché, seppur morta, “faceva ancora gola a troppi.”

In visita al casotto di Gaminella devastato e ischeletrito dall’incendio, Anguilla prende un fico e lo mangia; poi commenta con la sua solita ironia: “La madama della villa [...] sarebbe capace di farcelo sputare.” Ma Nuto non ride. Sta zitto e guarda la collina; infine risponde: “Anche questi son morti. [...] Quanti ne son morti da quando sei partito dalla Mora.” (cap. XXXI)

Sono morti tutti, e se Nuto sopravvive, è solo perché è il guardiano dei morti. Mentre era in America, Anguilla non sognava altro che di ritornare a casa (cap. XIV); ora che è ritornato, non gli rimane che una cosa da fare: morire. *Ripeness is all*, recita l'epigrafe del romanzo. Ma, appunto, la maturità è la morte.<sup>15</sup>

---

<sup>1</sup> Si cita da *Paesi tuoi*, Torino: Einaudi, 1954 (ed. Il Bosco, Mondadori 1964)

<sup>2</sup> Alberto Moravia, *Agostino*, Milano: Bompiani, 1964<sup>15</sup>

<sup>3</sup> Si cita da *Prima che il gallo canti*, introd. Italo Calvino, Torino: Einaudi, 2003

<sup>4</sup> Qui e altrove, salvo indicazione contraria, l'enfasi è sempre aggiunta da me.

<sup>5</sup> Verso la fine della storia dirà: "per me la collina resta tuttora un paese d'infanzia, di falò e di scappate, di giochi" (cap. XXIII, p. 257).

<sup>6</sup> Del resto Corrado stesso, nell'apprestarsi a lasciare il collegio, l'ammette ad Elvira: "non cambio vita, cambio tana" (cap. XIX, p. 235).

<sup>7</sup> Qui citato nella forma in cui appare (ho soltanto completato le parole abbreviate), a cura di Lorenzo Mondo, nel quotidiano di Torino *La Stampa* dell'8 Agosto 1990, numero 184, anno 124, pp. 16-17.

<sup>8</sup> È un tema ricorrente nella *Casa*. Vedi per es. cap. IX, p. 163: A Corrado che dice: "Se gli italiani hanno da prendere sul serio le cose, ce ne vorranno delle bombe", la vecchia risponde: "Venite a dirlo a chi lavora. Per chi ha la pagnotta e può stare in collina, la guerra è un piacere. Sono la gente come voi che ha portato la guerra."

<sup>9</sup> *Gerusalemme liberata*, I 64. L'enfasi in questa e nelle altre citazioni dal *Taccuino* è nell'originale.

<sup>10</sup> Lo dirà esplicitamente Cate: "Quando parli con gli altri sei sempre cattivo, maligno. Tu hai paura, Corrado" (cap. VI, p. 150).

<sup>11</sup> Si cita da *La luna e i falò*, introd. Gian Luigi Beccaria, Torino: Einaudi, 2005

<sup>12</sup> In apertura al secondo paragrafo si scorgono due ironie non inconsuete nello stile pavesiano. La prima riguarda il fatto che il narratore ringrazia Virgilia e Padrino per averlo allevato, mentre sono loro che dovrebbero ringraziarlo per i soldi che la sua adozione portava in casa; la seconda, più sottile, consiste nella scoperta che proprio la carne del bastardo 'vale' di più essendo carne che frutta uno scudo al mese, un tema ironico che viene reso esplicito proprio alla fine di questo paragrafo.

<sup>13</sup> Si veda a questo proposito il saggio molto penetrante intitolato "L'ultima passeggiata", che Anco Marzio Mutterle ha pubblicato nel suo volume *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2003, pp. 129-47, in particolare p.137: "*La luna e i falò* ci dà un protagonista afflitto da un bisogno irrealizzabile: raggiungere le proprie radici, congiungersi a qualcosa che si ha nelle ossa, conoscere la terra: istanza di un assoluto conseguibile solo in un confronto con la morte."

<sup>14</sup> Giustamente Gianni Venturi in un "Castoro" ormai quarantenne ma ancora pieno di succhi vitali scrive: "Rievocati dal ricordo i personaggi della Mora ritornano come presenze inquietanti, un tempo amate ed ora non più consolatorie": Gianni Venturi, *Pavese*, Firenze: La Nuova Italia, 1969, p. 112.

<sup>15</sup> Mi permetto di rinviare al mio articolo "Maturità di Pavese", in *Su/Per Meneghello*, a cura di Giulio Lepschy, Milano: Comunità, 1983, pp. 241-53.